Greenaway : mode d'emploi

En dépit de ses réserves vis à vis du cinéma dit "NRI" (narratif-représentatif-industriel) (1), force est de constater que les films de Peter Greenaway se plient aux exigences de la narration classique. Toutes ses fables sont linéaires, structurées autour d'une figure centrale, celle d'un artiste, et obéissent à la loi du désir ou au motif de la quête. Cependant, le récit consécutif et conséquentiel est organisé la plupart du temps selon un découpage en tryptique associé à une ou plusieurs structures de type sériel qui montrent ses rouages ou avancent masquées. Inserts de dessins, cartes postales, changements de costumes, chiffres ou couleurs, répétitions de plans ou de séquences à l'identique se constituent parfois en système articulatoire du récit. Cette organisation double (numérique et dramatique, linéaire et circulaire) est toujours en liaison avec l'objet de la narration. Ainsi Greenaway a mis au point une formule originale où voir, savoir et pouvoir sont les enjeux communs aux films, les corps et les arts leur terrain d'élection.

Le mouvement des récits chez Greenaway épouse toujours une rhétorique linéaire et circulaire qui emprunte généralement les chemins de l'assertion au premier acte, d'une reprise des signes avec permutation au second (dans le sens d'une déperdition de pouvoir) auquel succède l'effacement littéral de la figure actorielle centrale par la représentation de sa mort au troisième acte généralement "compensée" par l'annonce d'une naissance. C'est une vision organique selon laquelle tout advient puis disparaît pour renaître encore à l'instar de la philosophie de l'éternel retour. De même, la nature du médium cinématographique veut que la fin d'une projection condamne l'oeuvre au silence pour renaître lors d'une nouvelle projection. Ainsi les clôtures des films de Greenaway comportent une mise à mort de l'artiste et de l'artifice, généralement par l'eau ou le feu(2) . Dans une large mesure, les films de Greenaway sont toujours leur propre objet, à la fois spectacle et spécularité, toujours centrés sur l'art et la créativité.

Neville, le personnage central de Draughtsman's contract, meurt après une phase triomphale parce qu'il souffre d'une vision 'monochrome' et n'entend rien à la métaphore. Il s'en remet aux dames du domaine, d'abord à Mme Talmann à l'acte II puis à Mme Herbert à l'acte III qui, elles, maîtrisent l'art de l'interprétation et recouvrent le pouvoir dont elles semblaient être privées. Une naissance est annoncée.

Zoo affiche son objet d'une quête ontologique en amont et en aval de la création dans le domaine des sciences et des arts. Voir et savoir déclinent leurs avatars, la quête n'aboutit pas ou plutôt la nature se gausse des tentatives des deux jumeaux en faisant rater leur ultime expérience sur... leur propre personne et en les rendant pères tandis qu'Alba échappe à Van Meegeren, le faussaire, passionné de Vermeer dont il cherche à dérober le secret.

Dans Belly of an architect, Rome est l'objet du désir de l'architecte américain Kracklite puisque "home of the dome and the arch" mais c'est une cité carnivore. Le Vittoriano (un bâtiment consacré à l'unité nationale italienne et donc un symbole de l'hostilité au projet de Kracklite, qui trouve dans l'ombre de Piranèse un anti-Boullée) accueille dans ses entrailles une exposition sur un architecte français, mais un ventre peut engendrer la vie ou la mort et Kracklite ne voit ni le complot qui se noue autour de lui et qui lui enlèvera sa femme et ses enfants à la fois biologique et artistique (son exposition), ni celui lié à l'acharnement de quelque "fatum" qui lui ronge la vie (son cancer).

The Baby of Mâcon ne déroge pas à la règle. La Fille remplit la fonction d'artiste, elle est "comédienne", dans une re/création iconoclaste de la Sainte Famille. La duplication, une fois de plus, semble la condition nécessaire ici pour arracher le pouvoir à ses détenteurs traditionnels (le clergé) et pourtant, ce faisant, son auteur se constitue en prisonnier du miroir et la quête du profit personnel, son "I could be rich" se solde par la mort et la dé/faite littérale de la Fille et de l'enfant.

L'impuissance de l'artiste, toujours masculin chez Greenaway, (nonobstant Baby of Mâcon), est une thématique constante. Tous sont englués dans une relation de mimesis, de duplication et tous échouent dans leur entreprise. Il n'y a d'ailleurs pas de " véritable " artiste chez Greenaway : Kracklite, par exemple, n'a que quelques réalisations à son actif (3) , Mme Talmann conteste à Neville l'appellation ou Spica l'usurpe lorsqu'il déclare : "I'm an artist the way I combine my business and my pleasure". Prospero/scripteur dans Prospero's books, double à peine déguisé du metteur en scène, puisqu'il met en scène sa propre vengeance par l'écriture, est sans doute la seule exception : il utilise

ses talents pour susciter l'illusion (donc le double) et parvient à ses fins, mais Greenaway ne subit-il pas les contraintes de l'adaptation d'un texte préexistant? La séquence finale où Prospero détruit systématiquement tous ses livres est une scène rajoutée qui ne figure pas dans l'original (4) mais qui contribue à réinstituer le mouvement binaire d'assertion et de négation. La négativité, du reste, n'est pas entièrement exclue de l'original puisque Prospero, à la fin de La Tempête, annonce que son retour à Milan sera non pas triomphal mais un premier pas vers la tombe : "And thence retire me to my Milan where/ Every third thought shall be my grave" (V.1.pp313-314).

Les "prothèses" du voir abondent dans les films, comme par dérision. La mire de Neville délimite avec une précision maniaque un espace vidé de ses occupants qu'il prétend contrôler mais qui est aussitôt envahi par de nombreux intrus. Le phare du projecteur et l'écran de télévision restituent les huit stades de l'évolution selon Darwin ou enregistrent les étapes de la décomposition de divers échantillons de vie mais se taisent quand il s'agit de conclure. L'appareil photo, la photocopieuse et une caméra vidéo, dans Belly of an architect, se contentent de produire des simulacres sans livrer de sens. Ainsi, l'image décline l'identique, le même, attire l'attention sur ses procédés mais ne débouche jamais sur le savoir. "Le réel conserve son opacité et tout l'art pictural ou photographique est impuissant à la dissiper" (5) . Pire, dans Baby of Mâcon, la caméra se plaît à brouiller les frontières après avoir soigneusement délimité les espaces de la représentation et de sa réception. Les comédiens deviennent "vrais", les spectateurs exterieurs à la pièce envahissent l'espace scénique, la caméra non seulement n'est plus un regard neutre, mais elle n'est plus fiable. L'objet de Baby of Mâcon, a plus d'un titre, est d'interroger la croyance, l'icône et sa médiation.
Le protagoniste tombe invariablement sous les effets conjugués de sa propre insuffisance et de quelque machination, les contrats sont toujours faussés et seule la femme, par son pouvoir de re/production biologique, parvient à triompher. Dominée par l'homme au départ (le patriarcat dans Draughtsman's contract et Baby of Mâcon, des maris indifférents ou infidèles dans Drowning by numbers, un despote dans Cook, wife, thief, lover), elles sont les seules à parvenir à leurs fins qui se confondent avec la procréation. La figure la plus fréquente des récits consiste à mettre en parallèle re/production artistique, généralement stérile, et re/production biologique.

Si la macrostructure est généralement en trois temps, le récit est souvent parcouru d'une ou plusieurs suites numériques à vocation structurelle qui renvoient toujours en définitive à une vision binaire et organique de l'univers. Ainsi le mouvement des récits chez Greenaway est linéaire dans sa progression globale et circulaire dans ses effets et son résultat, le récit pris dans un régime de répétitions et de mises en abyme dans une célébration de la vie et de la mort.

Draughtsman's contract s'organise autour du chiffre "12" ou plus précisément d'un régime du "2x6"6. C'est l'aune dont Neville se sert pour baliser l'espace et le temps à Compton Anstey, pour s'en assurer la maîtrise, mais il s'agit aussi d'un chiffre symbolique représentant l'année ou le cycle végétal. Le récit contient à ses extrêmes deux mises en abyme de l'énoncé, deux références directes au mythe de Perséphone. De fait, l'action se situe au coeur de l'été, en l'absence du Père (Hadès, Herbert), Perséphone règne avec sa mère Déméter. La fin du film laisse entendre qu'une fécondation a eu lieu (tandis que le couple Talmann se caractérise par son manque de fertilité, un paradigme qui permet aussi une lecture socio-historique du film (7) les dessins et leur auteur, en revanche, sont détruits.

ZOO est construit autour du chiffre darwinien du huit. La diégèse nous présente huit extraits de documentaires qui articulent le récit auxquels s'ajoutent six listes à huit entrées. Il s'agit d'une "fiction 8" qui prétend rendre compte de la création jusqu'à l'apparition de l'homme mais en même temps, tout le récit est déterminé par une rhétorique du "2". D'ailleurs, le pendant du débat historique qui oppose au darwinisme le "créationisme", figure en bonne place dans le récit qui véhicule de nombreuses allusions à la Genèse. "Omnia est symetria" peut on lire comme une bannière sur le clavecin dans la reconstitution de La Leçon de musique, chez le faussaire Van Meegeren, ou encore dans la bouche d'Alba (Alpha, Eve ou la Nature) dans des énoncés du type: "Why do we need two of everything9".

Belly of an architect prend en charge le 9, qui correspond à la fois à la double gestation d'une exposition et d'un enfant mais aussi au processus de dégradation du corps de Kracklite. La mort de l'architecte qui suit immé-diatement l'ouverture de l'exposition et la naissance soulignent encore plus vigoureusement leur mise en parallèle.

Drowning by numbers affiche le 100 et le 3 comme mode d'organisation. Si le 100 est donné comme fin arbitraire et non figurative ou non signifiante redevable du structuralisme : "after the first 100 all the rest are the same..."10, le 3 est investi de tout le poids de la charge symbolique et culturelle attaché à ce chiffre. Trois "soeurs infernales" (Cissie, 'Sis' ou sisters en anglais) se succèdent pour trois exécutions tandis que Madgett et son fils, voués àl'impuissance, ne peuvent que consigner les morts dans leur rôle "d'archivistes" sans toutefois l'apprivoiser malgré tous les jeux propitiatoires auxquels ils se livrent.

Baby of Mâcon inverse le processus. Au lieu de se terminer sur l'annonce d'une naissance, il trace le chemin inverse, commence par la représentation d'une parturiente dans les douleurs de l'enfantement et se termine par une image de pénurie reconduite notamment avec le retour de la Famine. Le recours au principe sériel est moindre car il s'agit de créer l'illusion. Le récit utilise un découpage tripartite traditionnel puisque le référent est le théâtre avec changement de costumes pour les membres de la cour.

C'est un hommage bien ambigu que Greenaway adresse àl'ordre des choses. L'entreprise artistique basée sur la mimesis est vaine, en termes de connaissance et de maîtrise, la seule vérité est celle de la nature souveraine qui édicte que les choses adviennent pour mourir. Et pourtant l'entreprise artistique reposant sur une stratégie du double est non seulement une figure lancinante des récits chez Greenaway mais aussi au centre de sa pratique artistique. Il ne fait pas autre chose, par les vertus de l'art cinématographique, que de susciter des formes. Tout son art joue constamment de la surface et de la limite entre les catégories. De la citation picturale àsa reconstitution en tableaux vivants, des corps de pierre aux corps de chair, de l'intégralité des corps àleur décomposition, du passage du texte àl'image, de cette circulation permanente, qu'il s'agisse de correspondances visuelles ou verbales, dépend le ravissement du spectateur qui se pique au jeu de la re/connaissance et de la polysémie. La prolifération confine au vertige qui est cependant toujours contrôlé par l'objet du film (11) . On peut regretter l'empressement de Peter Greenaway àcélébrer la corporalité toujours saisie entre la vie et la mort, àcélébrer l'échec ou Thanatos, tout en admirant sa manière de le faire qui s'inspire en définitive toujours du même substrat philosophique, organique et binaire.

Elisabeth Rival

1. " Le cinéma n'a pas même pas atteint sa "période cubiste", il erre encore du côté de la "peinture de salon" façon fin XIXe siècle " Entretien avec Philippe Pilard, Positif, n°363, mai 91, p.27. " En un sens, le cinéma s'est complètement fourvoyé en prenant comme support le récit. " Interview par John O'Toole, Art Press, n°202, mai 95, p.24
2. Draughtsman's contract se termine par la mort de Neville, ses yeux sont éteints et il est noyé, ses dessins brûlés. L'eau et le feu sont de nouveau convoqués dans Prospero's books pour détruire les livres. Un court circuit fait sauter le dispositif mis au point par les jumeaux dans ZOO. Drowning by numbers et Baby of Mâcon se terminent par un feu d'artifice, Georgina fait feu sur son mari, le Voleur, dans Cook, Wife... Seul Belly of an architect se termine autrement, par la chute du gyroscope (instrument des architectes, symbole de "maîtrise") que Kracklite avait donné àl'enfant en échange d'une orange (fruit vital, car il contient de la vitamine C).
3. Voir la séquence du premier repas devant le Panthéon, l'échange entre Flavia et Louisa ou, plus loin, la discussion après le repas entre les époux Kracklite. Des inscriptions qui font de Kracklite un architecte médiocre.
4. Même si elle trouve sa légitimité dans le texte, "And deeper than did ever plummet sound/ I'll drown my book", The Tempest V, 1, pp 56-57.
5. Bernard Bénoliel, "Peter Greenaway, l'illusion comique", La revue du cinéma, n°475, p.65.
6. Deux fois une série de six dessins, une série pour chaque acte, répartis en 6 tranches horaires de 2 heures sur 2x6 jours.
7. Le film se dote dans le générique d'une date de référence:1694. L'Angleterre connaît une période d'incertitude dynastique
puisque Guillaume d'Orange et Marie n'ont pas d'enfants. Mariemourra d'ailleursen décembre 1694, et les Anglais "adopteront" la Maison de Hanovre après les douze années de règne de la reine Anne.
8. Le terme est utilisé par Van Hoyten identifié àPluton ou Hadès par un badge représentant le personnage de Walt Disney, Dingo, ou Pluto en anglais. Seul un emblème de la mort pourrait se moquer des efforts de l'homme pour donner un sens àl'existence.
9. Avant la seconde opération, séquence de "l'adieu àla jambe ".
10. C'est la Fille àla corde àsauter qui remet au spectateur la règle du jeu dans un premier échange

avec Cissie1 dans l'introduction au film. La caméra accompagne ensuite Cissie 1 après ce qui peut être considérer comme une forme d'investiture qui nous conduit au premier meurtre.
11 - Ceci peut paraître contradictoire tant l'œuvrede Greenaway est perçue comme "art de la prolifération,toutefois chaque film établit clairement son objet dès l'ouverture généralement et définit un champ d'investigation précis. Draughtsman's contract décline le voir, champ et hors /champ en relation avec le savoir, ZOO la fluidité des frontières entre les catégories (les lignes, barres et zébrures sont un rappel constant de la limite et tout le film un argumentaire pour la faire imploser), le multiple refuse de se laisser absorber dans la quête unitariste des jumeaux qui n'aboutit pas, le 8 se transformant en symbole de l'infini.VanMeegeren s'il cherche inlassablement à saisir l'es-sence du génie de Vermeer en tentant d'abolir les frontières entre le vrai et le faux, manque son objet. Belly interroge le rapport corps de chair- corps de pierre, la mortalité et l'immortalité. Prospero's books le rapport entre le texte et l'image, Baby of Mâcon la nature de l'image et ses modes d'opération ou de récupération. Seuls Drowning by numbers et CWTL semblent moins dotés de cette capacité à signifier, à irradier différents niveaux de signification. L'un parce qu'il ressemble trop à un exercice structuraliste, à répétition, la mécanique est privilégiée sur la mise en sens, l'autre parce que l'axiome absorbtion/régurgitation et ses nombreux avatars nous paraît trop limité.

©tausendaugen/1997